fotográfico procede en lo esencial de este gesto de **cut**” (p. 158). Como es sabido, el campo fotográfico se define como el espacio representado en la materialidad de la imagen, y que constituye la expresión plena del espacio de la representación fotográfica. Pero la compresión e interpretación del campo visual presupone siempre la existencia de un fuera de campo, que se le supone contiguo y que lo sustenta. Las formas de representación del fuera de campo en fotografía y sus significaciones pueden ser muy variadas. La representación fotográfica dominante, que podríamos relacionar con el *paradigma de representación clásico*, se caracteriza por ofrecer un campo visual fragmentario, pero que oculta, al mismo tiempo, su naturaleza discontinua, mediante un borrado de las huellas enunciativas para que el espectador no perciba la naturaleza artificial de la construcción visual. El paradigma clásico se basa en la construcción de una ***impresión de realidad***, más acentuada aún que en otros medios audiovisuales como el cine o el vídeo. Sin duda, el fuera de campo y la ausencia son elementos estructurales en una interpretación o lectura de la representación fotográfica, como sucede en el terreno de la representación fílmica[11]. Independientemente de otras reflexiones, resulta evidente que objetos o personajes en campo pueden “señalar” hacia el fuera de campo, con lo que se obtiene una coimplicación de ambos por contigüidad; pero, además, espejos, sombras, etc. son elementos que inscriben directamente el fuera de campo en el campo.
ABIERTO / CERRADO Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio abierto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios cerrados. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio. Recordemos que nos referimos siempre al estudio y análisis de fotografías complejas.
INTERIOR / EXTERIOR Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio interior tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios exteriores. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.
CONCRETO / ABSTRACTO Este par de conceptos no sólo se refiere a la dimensión física o material de la representación. La representación de un espacio concreto tiene una serie de implicaciones en lo que respecta a las determinaciones que éste tiene con respecto al sujeto u objeto fotografiado, y también con el tipo de relación de fruición que la imagen promueve en el espectador. Lo mismo sucede con los espacios abstractos. Estamos hablando, también, de los efectos metafóricos que supone la representación de uno u otro tipo de espacio.
PROFUNDO / PLANO En el estudio del sistema compositivo hemos hecho referencia a la importancia de la perspectiva y de la profundidad de campo en la construcción del espacio de la representación. En este nivel del análisis se trata de valorar en qué medida la representación plana del espacio se corresponde con una mirada más estándar o normalizada como el clasicismo, frente a la representación en profundidad, más próxima a la configuración plástica *barroca*, siguiendo la distinción acuñada por Wölfflin, que examinaremos con más detalle en el nivel enunciativo del análisis.
HABITABILIDAD Según el grado de abstracción de la imagen, será más o menos fácil que el espacio pueda ser habitable por el espectador. La habitabilidad hace referencia al tipo de implicación que la representación fotográfica promueve en la operación de lectura de la imagen. De este modo, hablaremos de mayor o menor

[11] GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: *Lo ausente como discurso. Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003. También como Tesis Doctoral publicada en la página web http://www.tdx.cesca.es/TDX-0325104-095345/. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2003.

habitabilidad en función de la identificación o el distanciamiento, como fuerzas centrípeta y centrífuga, que el espacio sugiera al espectador. Volveremos sobre estos conceptos con más detalle en el siguiente apartado, en concreto en el epígrafe dedicado al estudio de la enunciación.
La caracterización de un espacio como espacio simbólico se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como diría Dubois.
Santos Zunzunegui[12] señala, a propósito de la fotografía de paisaje, que un paisaje será indicial "cuando predomine en él su dimensión constatativa", mientras que un paisaje fotográfico será considerado "simbolista o simbólico", "en la medida en que lo fundamental de su estrategia significativa ponga lo visible al servicio de lo no visible" (p. 145).
Si en algunos fotógrafos como David Kinsey o Timothy O'Sullivan la fotografía de paisaje tiene un valor testimonial, en Ansel Adams todo el trabajo parece dirigirse "hacia la construcción de una visión sustancialmente estética del mundo y de las cosas". En Adams la poética indicialista es reemplazada "por un trabajado juego lumínico que tiende puentes entre la cascada, el río y el arco iris, construyendo una dramática sensibilidad emotiva ante la luz". (p. 152)
En efecto, el espacio simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un espacio subjetivo, en términos estrictamente semánticos. El reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del sujeto que realice el análisis, ya que en la operación de lectura lo que irrumpe también es la propia experiencia subjetiva del intérprete.

PUESTA EN ESCENA

El dispositivo fotográfico no puede ser entendido como un mero agente reproductor sino como un medio diseñado para producir determinados efectos, esto es, *la impresión de realidad* entre otros. En este sentido, la imagen fotográfica no es ajena a una acción deliberada de enunciación textual, a una puesta en escena que destila una ideología concreta y que un análisis no puede obviar.
Este aspecto está íntimamente ligado al de la articulación del punto de vista que examinaremos con detalle en el próximo apartado.

OTROS

Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

COMENTARIOS

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del espacio de la representación de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

TIEMPO DE LA REPRESENTACIÓN

Como ocurre con el espacio, el tiempo de una imagen es siempre una modelización de lo real. En el caso de la fotografía, debemos recordar que, más o menos explícitamente, la temporalidad está profundamente ligada a la propia naturaleza del medio fotográfico. Toda fotografía supone un "corte" del continuo temporal, una selección interesada de un momento esencial que, según los casos, puede expresar desde la singularidad de un instante a narrarnos incluso un complejo relato, con una temporalidad más o menos dilatada.
En tanto que elemento estructural de la imagen, la temporalidad se construye a través de la articulación de una serie de elementos, como nos recuerda Villafañe. Entre otros podemos citar el propio formato y escala de la imagen, el ritmo, las direcciones de lectura de la fotografía o el tipo de representación seleccionado, como la composición en perspectiva.
En el campo de la fotografía, el control del parámetro técnico de la velocidad de obturación es el que posibilita la construcción de la dimensión temporal de la imagen.

INSTANTANEIDAD

La instantaneidad hace referencia a cómo la fotografía constituye siempre la representación y captación de una pequeña fracción de tiempo del continuo temporal. Cartier-Bresson hablaba del "instante decisivo", al referirse a la importancia del momento de la captura fotográfica, en el que es congelado un instante de valor trascendental. La elección y consecución de ese instante no es fruto de la casualidad, sino que implica una actitud, predisposición y preparación especiales del fotógrafo.

[12] ZUNZUNEGUI, Santos (1994): "Las formas del paisaje. Para una cartografía de la foto de paisaje" en *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Algunos autores como Santos Zunzunegui (1994), a propósito del género paisaje, hablan también de la puntualidad como categoría aspectual de la temporalidad que se define como ausencia de duración, aunque con un sentido distinto al de Cartier-Bresson. Las fotografías de Timothy O'Sullivan y Robert Adams apuntan a la misma categoría aspectual: la puntualidad como ausencia de duración. Las fotos de O'Sullivan muestran dos variantes en acto: la *terminatividad* ("se ha llegado hasta aquí en la exploración") y la *incoatividad* ("comienza la toma de posesión del territorio"). La puntualidad, en algunas fotografías de paisaje como las de Robert Adams, se concretaría "en términos exclusivos de *terminatividad*", mostrando cómo en sus fotos "algo ha sucedido" (p. 169). La tarea del fotógrafo ya no es aquí captar el instante decisivo [Cartier-Bresson], sino "testimoniar el *final* de toda utopía acerca de la naturaleza" (p. 169). En estos casos analizados por Zunzunegui, los paisajes fotográficos basados en la idea de puntualidad (discontinuidad) remitirían al **sistema de representación clásico**.
En otros casos, el congelado del tiempo constituye, simplemente, una estrategia para provocar un potente efecto de extrañamiento en el espectador, como sucede con Philippe Halsman, y su famoso retrato de Dalí. En general, esta categoría se opondría a la idea de tiempo como duración.

DURACIÓN

La representación de una duración del tiempo es, paradójicamente, otra opción discursiva del texto fotográfico. Las fotografías realizadas a baja velocidad nos ofrecen vistas muy peculiares del mundo que nos rodea, sobre todo cuando se emplean prolongados tiempos de exposición. El barrido es asímismo otra técnica que permite transmitir esta idea de duración, sumada a la idea de movimiento, ya que consiste en la realización de una fotografía a media o baja velocidad siguiendo el movimiento de un sujeto u objeto. Este tipo de vistas producen en el espectador un efecto de extrañamiento y, en ocasiones, una representación espectacular del mundo. En ocasiones, la presencia de relojes, calendarios y otros objetos, la lectura secuencial de la fotografía o la presencia de una imagen que forma parte de una serie de fotografías (Duane Michals) son elementos que remiten a la idea de tiempo como duración, en cuyas imágenes se aprecia la presencia de marcas temporales.
Para Santos Zunzunegui, "las poéticas fotográficas de la obra de Ansel Adams y Edward Weston pertececen al territorio de la **duratividad**, en el que tiene lugar la producción de un efecto tensivo de expansión de la duración". Se trata de un tiempo indeterminado, indefinido, "dando lugar a una especie de *estado estacionario* que se constituye en una *duratividad continua*, en la que la naturaleza parece autofundarse", en el caso de Ansel Adams. En el de Weston, "el micropaisaje se instala más allá de cualquier tiempo". La duratividad parecería ser el resultado "de una *larga duración geológica*, responsable de un paciente trabajo mucho tiempo antes clausurado" (p. 169).
En estos casos analizados por Zunzunegui, los paisajes fotográficos basados en la idea de duratividad (continuidad) remitirían al **sistema de representación barroco**.

ATEMPORALIDAD

El término atemporalidad es utilizado, con frecuencia, como sinónimo de la duratividad, es decir, de la concepción y representación del tiempo como duración. Hemos querido diferenciar este parámetro para tratar de dar cuenta de aquellos casos en los que la fotografía no presenta ningún tipo de marcas temporales. En realidad, cabría decir que no es posible que un texto fotográfico carezca de marcas textuales, ya que en tanto que vista toda fotografía se debe inscribir en el continuum temporal, aunque constituya sólo una breve porción de éste.
No obstante, pensamos que hay infinidad de fotografías, en géneros como la fotografía publicitaria o la fotografía industrial, en las que se produce una deliberada ocultación de las marcas temporales. Con frecuencia, este efecto discursivo viene motivado por el peso del sistema representacional clásico, en el que el borrado de las huellas enunciativas es un principio seguido fielmente, dirigido a potenciar la ilusión de realidad.

TIEMPO SIMBÓLICO

El reconocimiento de la existencia de un tiempo simbólico en la imagen se produce cuando la representación fotográfica se aleja de la vocación indicial de la fotografía, en tanto que huella de lo real, como diría Dubois.
Siguiendo con la exposición de Zunzunegui en su análisis de la fotografía de paisaje, señala: "Lo que define primordialmente esta poética simbolista de Ansel Adams se encuentra en el hecho de que sus imágenes apuntan en dirección de algo diferente de lo que dan a ver, remiten a una realidad que existe más allá de lo propiamente representado" (1994, p. 160). Zunzunegui nos recuerda las palabras de Argan cuando habla de la "poética de lo absoluto": lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad; pensamos que antes y después de ese fragmento es infinita la extensión del espacio y del tiempo (...) saltamos más allá de los visto y lo visible (...) Lo que vemos pierde todo su interés (...); lo que no vemos,